

Riscritture pavesi di Porta Felice Milani

1. Echi portiani in un epitalamio di Siro Carati

Il pavese Siro Carati (1794-1848), addottorato in matematica nel 1814, fu professore di matematica e di grammatica al Ginnasio, ripetitore di calcolo sublime nel Collegio Ghislieri e dal 1843 decano della Facoltà Filosofica. Nel 1817 contribuì con un sonetto in dialetto pavese alla raccolta poetica per la laurea in legge di Defendente Sacchi,¹ che l'anno dopo darà vita alla prima collana italiana di classici della filosofia e si affermerà quindi come romanziere, storico del Medioevo e critico d'arte; sarà anche il promotore della rinascita della poesia dialettale a Pavia.² La raccolta per le sue nozze,

¹ *Versi per la laurea in ambe le leggi del signor Defendente Sacchi pavese*, Pavia, Giovanni G. Capelli, 1817.

² Cfr. il volume *Defendente Sacchi filosofo, critico, narratore*, presentazione di Emilio Gabba e Dante Zanetti, Milano, Cisalpino, 1992; nonché Felice Milani, *Un canone per il "parlò 'd Varlèca": dal carteggio Bignami-Cherubini al Novecento di Angelini e Ferrari*, in *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*, Atti dei convegni 2014-2016, a cura di Silvia Morgana e Mario Piotti, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 589-602.

avvenute il 14 gennaio 1829, alla quale contribuiscono anche Cesare Arici con un'ode e Andrea Maffei con un epigramma, contiene due testi del Carati, cioè un'ode in lingua e una canzonetta dialettale.³ Il contenuto di quest'ultima si può così riassumere: l'autore viene a sapere che Sacchi va sempre avanti e indietro da Milano, dove ha trovato la fidanzata; preso da curiosità, con la barca che fa il servizio di posta si reca a Milano, dove indagando apprende tutte le qualità della futura sposa; va in chiesa a ringraziare Dio e, ritornato a Pavia, gira tutta una mattina per diffondere la notizia: vede tanti contenti, alcuni increduli, altri invidiosi. Ma la sposa, con le sue grazie e virtù, farà sì che gli diano del «turlurù» (v. 96, 'sciocco'), rimproverandogli che, per quanto l'abbia lodata, non ha detto niente.

La canzonetta consta di 25 quartine di ottonari (abab): lo stesso metro e la medesima misura della *Lettera a la Barborin* del Porta.⁴ A Barborin, andata a Niguarda col padrone, il mittente della *Lettera* scrive che non vedeva l'ora «d'avegh noeuva di fatt toeu. // Finalment quella lumaga / de quell Peder cavallant / l'è riva» (vv. 4-7); dal giorno della partenza di lei, per ore l'aveva aspettato in strada e, ogni volta che vedeva comparire in lontananza qualche carretto, diceva: «Franch l'è el Peder, là, l'è chì...» (v. 16). I vv. 1-4 della canzonetta pavese sono altrettante domande e risposte tra il Carati, che va inutilmente a cercare l'amico Sacchi, e un interlocutore non specificato, mentre la seconda quartina si apre, come nel Porta, con lo stesso avverbio *Finalment* e a riscontro del *cavallant* compare il *carozé*: «Gh'è Sachin? – L'è nò a Pavia. / Quænd gnirà? – Forsi domæn. / Gh'è Sachin? – L'è tornà via. / A Milæn? – Propi a Milæn. // Finalment voeui da sti dì / m'ha cuntà 'l tò carozé, / ch'l'è già chì du mes o tri / ch'æt vè sempr inænz e indré» ('C'è Sacchi? Non è a Pavia. Quando verrà? Forse domani. C'è Sacchi? È ripartito. A Milano? Proprio a Milano. Finalmente uno di questi giorni il tuo cocchiere mi ha raccontato che sono già due o

³ *Versi per le nozze faustissime del signor dottore Defendente Sacchi colla signora Erminia Rossi*, Pavia, Fusi e C., 1829.

⁴ Carlo Porta, *Poesie*, Milano, Giovanni Pirotta, 1817, pp. 70-72 (Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, vol. XII); in seguito citeremo il titolo come *Poesie* 1817. Le nostre citazioni delle poesie di Porta saranno tratte di norma da edizioni disponibili per Carati e per Bignami. Indicheremo comunque il numero che le contrassegna in Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, nuova edizione rivista e accresciuta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000 (ne indicheremo il titolo come *Poesie*, e da questa citeremo le note di Isella); la *Lettera* ha il numero 6.

tre mesi che vai sempre avanti e indietro').⁵ Nel Porta il biglietto affidato da Barborin al cavallante contiene parole che consolano; così per le informazioni assunte a Milano il Carati è «tut aleghær comè on pæss» (v. 50, 'tutto allegro come un pesce'). Le lodi che il fidanzato rivolge a Barborin, e che interrompe perché il Peder deve ritornare a Niguarda, si contrappongono ai difetti di Giulia, enumerati appena prima («l'è ona matta capriziosa [...] l'è ona vigna senza sces», vv. 83-87). Nel Carati le lodi della fidanzata di Sacchi occupano cinque quartine (vv. 29-48); nella prima e nelle ultime due ricorre con insistenza il pronome enfatico *lé*:

Lé l'è bela, lé l'è bona,
la g'ha 'l coeur comè i puvion,
lé la cænta, lé la sona
comè 'l padr æd Salomon.

[...]

Lé l'ha lèt i coss miglior
tænt antigh comè moderæn,
lé la fa col sò dascor
parè curt i sir d'inveræn.

Lè la sa taliæn, franzes,
ch'æl ja parla e ch'æl ja scriva,
la dascora in milanes,
com'è scrit la fugitiva.⁶

⁵ Negli autori pavesi del Sette e dell'Ottocento il digramma *æ*, scritto anche *ae* (cioè con grafia distinta delle vocali), rappresenta una *a* incupita ovvero oscurata (suono intermedio tra *a* ed *e*; più raramente, ad esempio in Domenico Cerutti, è indicato con *ä*). Il Carati presenta sia *æ* che *ae*: nei suoi componimenti uniformiamo sempre in *æ*. Come in milanese, in Carati la grafia *oeu* rappresenta la *ö* turbata, *u* si legge *ü*; mentre *u* toscano è rappresentato in genere da *o* chiuso, spesso con l'accento circonflesso, *ô* (da *ou* nella copia ms., attribuibile alla mano del Bignami, unico testimone della versione pavese del *Lauro* di Parini, cfr. *infra*; sempre in questa si ha la grafia *eu* per la *ö*). L'occlusiva velare in fine di parola è rappresentata con *-ch*, *-gh* (uniformiamo qualche raro caso in cui ciò non avviene).

⁶ Carati appone due note: «David æl sonava l'arpa», «La fugitiva l'è on cap d'opra dæl sur Tomas Gross».

(‘Lei è bella, lei è buona, ha il cuore come i colombi, lei canta, lei suona, come il padre di Salomone [...] Lei ha letto le cose migliori, tanto antiche come moderne, lei col suo discorrere fa sembrare corte le sere d’inverno. Lei sa italiano, francese, che li parli o che li scriva, discorre in milanese come è scritta la Fuggitiva’)

La figura della ripetizione sembra qui rendere l’eco del gioco retorico che il Porta offre nel *Lament del Marchionn di gamb avert* (65, 833-838), anche se nell’epitalamio del Carati sono assenti gli effetti fonosimbolici agevolati, in assenza di predicato, dall’imporsi nel Porta degli elementi nominali:

Lee cagna, lee ciocchera, lee bosarda,
lenguasciona, leccarda, desgarbada;
lee imbrojona, sfacciada,
starlattona, lunatega, testarda;
lee zavaj, lee slandrosa,
lee sguanguana, lee capa di baltrocch,⁷

La canzonetta è subito segnalata dal Sacchi in un articolo pubblicato su «La Minerva Ticinese» del 1° febbraio 1829 sotto forma di *Lettera del Muto dell'accia al collo*, in cui immagina che la celebre statua romana (ora ai Musei Civici del Castello Visconteo, ma allora collocata in un angolo di Pavia presso Porta Marica, dove il suo nome rimane tuttora a una via che sbocca in corso Cavour) riferisca la discussione di un gruppo di persone andate a vederla con un parrucchiere che faceva da cicerone. A un certo punto si legge: «Mentre costoro tiravano innanzi in vane controversie, passavano de’ garzoncelli e cantavano una canzonetta in pavese: oh! disse uno, troncando la disputa, udite l’epitalamio scritto nel patrio dialetto dal professore Carati, nelle nozze del suo amico, avvenute in questi dì: vedete? ha conseguito il vero fine d’una poesia popolare: non v’ha bottega in Pavia in cui non si recitino que’ suoi versi e li sanno a mente fino i fanciulli». Un altro interviene dichiarando che «le cose in dialetto son sempre triviali»; allora il parrucchiere replica raccontando dapprima un episodio: «Egli mi ricorda che mentre attendeva un dì a tagliare la barba a Monti quando era qua professore, a un giovane che gli biasimava Balestrieri, diceva che avea torto, e che dal coltivare i dialetti parziali si perfeziona la lingua illustre

⁷ Porta, *Poesie* 1817, cit., p. 107.

italiana»; attribuisce poi al Cherubini, che «attende ad un gran lavoro sui dialetti d'Italia», il desiderio di vedere riunite le poesie pavesi, espresso «mentre si assaporava come manna la poesia di Carati»; e a proposito del Carati conclude: «mi diceva jeri un mio collega che presta il servizio del suo rasojo al cameriere d'un letterato, che se arricchirà di sì bei versi il suo paese, la musa del Ticino potrà degnamente sedere vicina a quella del Porta».

Gli anni Trenta dell'Ottocento conoscono uno sviluppo intenso della poesia dialettale a Pavia, per opera non solo del Carati, che nel 1836 pubblica il suo capolavoro, le ottave *I du prim mes del Cholera in Pavia*, ma soprattutto di Giuseppe Bignami; inoltre alla fine del 1835 viene ripubblicato il *Giarlaett*, l'almanacco per il 1765, che costituisce il testo canonico, oltreché fondativo della letteratura dialettale pavese.⁸

2. Variazione di Carati su un sonetto di Porta

La validità e la dignità letteraria del dialetto pavese sono rivendicate dal Carati in un sonetto di cui non conosciamo la data di composizione; lo pubblicherà sulla «Gazzetta della Provincia di Pavia» dell'8 gennaio 1842 (a. VI, n. 2), firmandolo con la sigla «S. C.» e premettendo l'epigrafe «Dulcis amor patriae...». Ecco il testo, seguito dalla nostra traduzione:

Sonæt imitâ dal Porta

I parol d'on linguagg, second mei, son
i bus e i ciav d'on ustrument da fià,
ch'i dæn tut i sonad in tut i ton,
basta che 'l sonador æl sapia fà:

⁸ *Il vecchio Giarlaett del 1765. Nuovo almanacco per l'anno bisestile 1836*, Pavia, Luigi Landoni, [1835], (riproduzione dell'edizione del *Tacquei ardicol, critich e moral dæl sur Giarlaett*, Pavia, Marcantonio Porro, 1764). Le nostre citazioni sono tratte dall'edizione del 1835. Oggi dell'edizione 1764 è noto un solo esemplare, gravemente mutilo, posseduto dalla Biblioteca Universitaria di Pavia (Rari A 23). Cfr. Felice Milani, Angelo Stella, *Un almanacco pavese per l'anno 1765: il Tacquei ardicol, critich e moral dæl sur Giarlaett*, «Letteratura e dialetti», n. 12, 2019, pp. 103-118. Nel *Giarlaett* la *a* incupita è rappresentata regolarmente con *æ*, che manteniamo.

ma quand l'imboca mal, quand l'è no bon
da tegn æl temp, dvèri e sarai com va,
l'ha pari a moeuv i did, sgonfià i polmon,
æl vegna in odi a tuta la contrà.

Quæst l'è 'l motiv che anca 'l parlà 'd Varlæca,
chi sa droval, l'è bon d'esprim tutcoss,
comè quæl ch'ha pià 'l nom da la busæca;

e a l'incontrari in boca a lussurià
æl belissim dialæt æd Porta e 'd Gross
æl dventa propi æl pu cojon ch'ægh sia.

(‘Le parole di una lingua, secondo me, sono i fori e le chiavi di uno strumento a fiato, che danno tutti i suoni in tutti i toni, basta che il suonatore sappia fare: ma quando lo imbocca male, quando non è capace di tenere il tempo, aprirli e chiuderli come si deve, può ben muovere le dita, gonfiare i polmoni, ma viene in odio a tutta la contrada. Questo è il motivo per cui anche il linguaggio di Rovelecca, per chi sa adoperarlo, è in grado di esprimere ogni cosa, come quello che ha preso il nome dalla busecca; e al contrario in bocca a sua signoria il bellissimo dialetto di Porta e di Grossi diventa proprio il più coglione che ci sia’).

Riportiamo il sonetto di Porta, traendolo da *Poesie* 1817, cit., p. 126, dove in luogo di *Gorell* (*Poesie*, 8, 1) si legge *Manell*:

I paroll d'on linguagg, car sur Manell,
hin ona tavolozza de color
che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
segond la maestria del pittor.

Senza idej, senza gust, senza on cervell
che regola i paroll in del discor,
tutt i linguagg del mond hin come quell
che parla on sò umelisse servitor.

E sti idej, sto bon gust già el savarà
che no hin privativa di paes,
ma di coo che gh'han flemma de studià.

Tant l'è vera che in bocca de ussuria
 el bellissem lenguagg di Sienes
 l'è el lenguagg pu cojon che mai ghe sia.

Alla contrapposizione portiana tra il milanese e il toscano subentra nel Carati quella tra il pavese e il milanese. Carl'Antonio Tanzi nelle ottave *Sora i caregadur*, recitate all'Accademia dei Trasformati nel 1759, aveva definito Milano «el nost paies de la busecca», e *buseccon* era sinonimo di 'milanese'.⁹ A Pavia la contrada di Rovelecca (in pavese *Varlecca*, ora via dei Liguri, a sud della piazza del Duomo) fu individuata come la sede del dialetto cittadino più puro nell'ambito dell'Accademia dialettale della Basletta, attiva negli anni che precedono l'arrivo, nel maggio 1796, dei francesi; nel discorso in prosa (presumibilmente attribuibile a Benedetto Borsa e forse databile al 20 marzo 1794), con cui viene presentato agli accademici un nuovo socio, Carlo Chedini, viene detto che questi, già allievo del Collegio Ghislieri e laureato in legge, è stato portato dal suo merito «a ess proprj lù al Paroch dla countrà, vera originaria majestra dla nostra leingua, veui di a ess Paroch ad Varleacca» ('a essere proprio lui il parroco della contrada, che è la vera originaria maestra della nostra lingua, voglio dire a essere parroco di Rovelecca').¹⁰ La Musa del Ticino, di Rovelecca e di Porta San Giovanni viene invocata dal Bignami nella novella dialettale in sestine *Dafne convertita in alloro*, di cui si conservano solo brani inediti.¹¹

⁹ Carl'Antonio Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di Renato Martinoni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2016, p. 61.

¹⁰ *La bagna al nas a queai dla Buratera. Poesie e prose pavesi dell'Accademia dla Basletta (secolo XVIII)*, a cura di Felice Milani, Pavia, Edizioni Antares, 1996, p. 40. Nei testi della Basletta (il nome vale 'tafferia'), che sono documentati esclusivamente dal ms. Ticinesi 348 della Biblioteca Universitaria di Pavia, la *a* incupita è rappresentata con *ea*. La *u* toscana (che in Carati, come si è detto, è rappresentata con *o* chiuso, spesso scritto *ò*) è invece rappresentata con *ou* nel *Giarlaett*, nella Basletta e in Giuseppe Bignami. Sempre in questi la *ö* turbata (*oeu* in Carati) è rappresentata con *eu* (mentre *u* si legge *ü*, come in Carati).

¹¹ Si leggono alla cc. 161v-164r del fascicolo intitolato *Quatter scarabòcc in paves. 1832*, compreso nel ms. della Biblioteca Ambrosiana, segnato M 66 suss., cc. 155-176; il fascicolo contiene testi del Bignami e di altri autori e fu redatto dallo stesso Bignami presumibilmente su incarico di Defendente Sacchi (cfr. Milani, *Un canone*, cit., pp. 593-594). Vi è trascritto anche un sonetto (di cui si precisa che è stampato) di un certo dottor Boneschi, dove pure si nomina la Musa di Rovelecca.

A differenza del Porta, che si rivolge subito a un personaggio reale (cfr. nota di Isella), il Carati non chiama in causa uno specifico interlocutore milanese e non sappiamo se c'è stato un effettivo scontro polemico con qualcuno. Lo potremmo eventualmente supporre se fosse con certezza attribuibile al Carati un sonetto apparso anonimo poco dopo sulla medesima «Gazzetta della Provincia di Pavia» (n. 5 del 29 gennaio),¹² e ammes- so che fosse milanese la persona a cui è diretto: «O sur Ambroeus, ch'æl vegna on po a Pavia / prima da sfogass tant a parlàn mal» (vv. 1-2, 'O signor Ambrogio, venga un po' a Pavia prima di sfogarsi tanto a parlarne male'). Dopo aver elencato le istituzioni, i monumenti e le bellezze di Pavia, dall'Università all'arca di Sant'Agostino, l'autore conclude in modo basso: «e pær finila, / æl vadarav on'altra rarità; / ma, da dop ch'han dæsfat i Capuzei, / æm rincræssa ch'poeuss pù fagla nasà!» (vv. 11-14, 'e per finire vedrebbe un'altra rarità; ma da quando hanno disfatto i Cappuccini, mi rincresce che non posso più fargliela annusare!'); al v. 13 è apposta una nota: «Alle cose notabili di Pavia alcuni aggiungevano per dilleggio il cesso dei Cappuccini».

Ma la novità sostanziale del sonetto pavese sta nel fatto che il Carati da un lato tralascia le riflessioni esposte dal Porta nei vv. 5-11, relative alla necessità di studiare con paziente costanza per elaborare con intelligenza le idee e conseguire il buon gusto; dall'altro lato sostituisce la similitudine pittorica dei vv. 1-4 di Porta con una similitudine musicale, che estende fino al v. 8. In questa operazione entra forse in gioco un altro modello, cioè il sonetto di Parini in morte di Domenico Balestrieri, dove è svolto il motivo del flauto milanese che fu già del Maggi:

Sta flutta milanesea on gran pezz fà
l'eva del Mag; e poeù la capitè
a duu, o trii d'olter, ma de quij che sa
sonà ona flutta cont el sò perchè.

Lor poeù morinn, e questa la restè
a Meneghin, ch'el l'ha savuda fà
rid e fà piansg con tanta grazia che
l'è ben difizzel de podell rivà.

¹² La grafia *oeu* per indicare *ö* turbata e la resa di *u* toscana con *o* chiusa sono a favore di Carati (in Bignami avremmo rispettivamente *eu* e *ou*).

Anca lu pien de merit e de lod
 adess l'è mort; e quel bravo istrument
 l'è restaa là in cà soa taccaa su a on ciod.

Regazz del temp d'adess tropp insolent
 lasseel stà dove l'è; no ve fee god,
 che per sonall no basta a boffagh dent.¹³

(‘Questo flauto milanese tanto tempo fa era del Maggi; e poi capitò a due o tre altri, ma di quelli che sanno suonare un flauto con cognizione. Loro poi morirono e questo restò a Meneghino, che ha saputo farlo ridere e farlo piangere con tanta grazia che è ben difficile poterlo eguagliare. Anche lui, pieno di meriti e di lodi, adesso è morto; e quel bravo strumento è rimasto là a casa sua appeso a un chiodo. Ragazzi di oggi troppo insolenti, lasciatelo stare dov'è; non fatevi rider dietro, perché per suonarlo non basta soffiargli dentro’)

Si confronti «æl sapia fà» e «chi sa droval» in Carati con «quij che sa / sonà» e «l'ha savuda fà / rid» in Parini; e in entrambi i sonetti è rilevato l'insuccesso («æl vegna in odi» e «no ve fee god») di chi non sa suonare a dovere lo strumento («ustrument» e rispettivamente «istrument»).

Se il Parini sembra offrire lo spunto per riscrivere il sonetto portiano, va detto che col Parini stesso il Carati si confronterà direttamente, in anni presumibilmente più tardi, traducendo in pavese la poesia *Il Lauro*, pubblicata dal Reina nella sezione *Novelle*.¹⁴ Nella versione pavese, *Æl Lavôr*, documentata esclusivamente dal ms. della Biblioteca Ambrosiana M 70

¹³ *Versi in morte del celebre poeta Domenico Balestrieri*, Milano, Monistero di s. Ambrogio Maggiore, 1780, p. XLI. Nel sonetto del Parini c'è il ricordo dei versi che Beltramina, nel prologo primo dei *Consigli di Meneghino* del Maggi, rivolge ai ragazzi che recitano Plauto: «e vù Toson con toccà mà quel flævet / a i nost oregg el fé parì on sonell» (vv. 11-12, ‘e voi ragazzi, col suonare male quel flauto, alle nostre orecchie lo fate sembrare uno zufolo’); cfr. Carlo Maria Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964. A sua volta il Grossi, nelle ottave per l'inaugurazione nel 1832 della Galleria De Cristoforis ripropone l'immagine della «fluta buseconna», che aveva messo sul solaio in un angolo e che ora riprende in mano: «e ghe doo dent anmò ona boffadinna» (v. 14, ‘e gli do dentro ancora una soffiatina’); cfr. Tommaso Grossi, *Le poesie milanesi*, a cura di Aurelio Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, pp. 145-146.

¹⁴ *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll., vol. III, pp. 49-51.

suss., cc. 232-234, e pubblicata solo nel 2016, il Carati inserisce innesti e sviluppa suggestioni ricavate dalla *Pioggia d'oro* del Grossi e da vari componimenti di Porta (la traduzione del canto I dell'*Inferno*, le sestine per nozze Verri-Borromeo, le quartine per la nascita del primogenito di Pompeo Litta, il *Brindes* per il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa e quello per l'entrata in Milano di Francesco I, la *Messa noeuva* e la *Guerra di pret*).¹⁵

3. *Bortlamé Gandion, il Bongee di Borgo Oleario*

La Biblioteca Braidense di Milano conserva otto lettere indirizzate da Defendente Sacchi a Francesco Cherubini negli anni 1830-1837 (*Carteggio Cherubini*, AC.XI.25/1). In quella del 3 maggio 1832 si legge fra l'altro: «Caratti ha tradotta in questi giorni la Fuggitiva e le avventure di Giovanni Bolgè e forse le stamperà»; questa informazione consente non solo di datare la composizione ma soprattutto di assegnare la paternità delle versioni della novella del Grossi e delle *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, che usciranno molti anni dopo nella «Gazzetta della Provincia di Pavia» senza indicazione d'autore e, a quanto ci risulta, non saranno più ristampate. *La fuggitiva. Novèla* è pubblicata nei nn. 47, 48, 51 e 52 del 1844: Isabella e Pedrin diventano in pavese Carolina e Carlei, mentre Luis conserva il suo nome. Carolina se ne è innamorata «fena da quand som gnù / a stà a Milan» (6, 7-8, 'fin da quando siamo venuti a stare in Milano»); Carati inserisce il particolare del trasferimento della famiglia a Milano, evidentemente per evitare l'incongruenza di una protagonista milanese che racconta in pavese la sua vicenda. Nel Grossi Pedrin fa travestire la sorella da servitore, a cui però non dà un nome; Carlei gli dà il nome di Sirei, 'Sirino', diminutivo del santo protettore di Pavia, Siro.

Due anni prima era apparsa la versione delle *Desgrazzi* sotto il titolo *I dasgrazi ad Bortlamé Gandion (tradot liberament dal Porta)*. Nel n. 14 del 2 aprile 1842 sono pubblicate le prime sei sestine; nel n. 30 del 23 luglio i vv. 37-72; nel n. 39 del 24 settembre i vv. 67-138. La replica nella terza puntata dell'ultima sestina di quella precedente si spiega per l'introduzione di una variante al v. 67: «Verd comè l'erba dop sto bel violei» del n. 30 diventa

¹⁵ Cfr. Felice Milani, *Siro Carati traduttore del Lauro di Parini*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», a. CXVI, 2016, pp. 13-30.

«Verd comè l'aj dopo sto bel violei» nel n. 39. Il cognome pavese comporta di per sé un'accentuazione caricaturale: *gandion* in senso proprio vale 'orecchioni, ghiandola ingrossata', al figurato 'babbeo, sciocco'; nel *Giarlaett* ricorrono «fà da gandion» (p. 15, 'fare il tonto'), «Oh gandionon!» (p. 8, 'Oh tontolone!'). Si direbbe lo stesso del nome: anche in italiano Bartolomeo può valere 'scioccone';¹⁶ nel sonetto portano *Ricchezz del Vocabolari Milanese* l'elenco dei termini «per nominà i cojon» comprende «bartolamee» (vv. 2, 5).¹⁷ Potrebbe però esserci un'altra spiegazione. Mentre il mestiere del Bongee è quello di «lavorant / de frust» (vv. 51-52), il Carati non rivela quello del Gandion, presentando anzi una serie di puntini; indica così il numero civico della contrada di Borgalià ('Borgo Oleario', ora via Foscolo, nella parte orientale della città): «Quatordas voeui, trenta 'l second» ('Quattordici uno, trenta il secondo', cioè 1430); ma non specifica il piano (nel Porta «Terz»). Curiosamente dai *Fogli di popolazione* dell'anagrafe risulta che nella contrada di Borgo Oleario al n. 1430, in base alla scheda compilata il 21 ottobre 1824, abitava in affitto dal 1822, al piano secondo, un certo Bartolomeo Ferrari, di professione «arruotino», con moglie, un figlio e due figlie.¹⁸ Ci si chiede se il Carati abbia volutamente adottato il nome di questa persona, tacendo alcuni particolari.

Uscito di bottega, Bortlamé da Strada Nuova (la via si chiama così ancora oggi) svolterà nella contrada di San Romano (che prendeva nome dalla chiesa soppressa, ora è corso Mazzini), per proseguire dritto fino a imboccare sulla destra l'attuale via Foscolo; in fondo a questa, girerà verso «San Prim» (la chiesa dei Santi Primo e Feliciano) raggiungendo la sua abitazione. La «volta rabbiosa», a cui il Gandion indirizzerà il soldato francese perché soddisfi il desiderio di *coccié*, è il vicolo di Volta Rabbiosa, corrispondente all'attuale via Morazzone; era così denominato da un voltone, situato nella parte alta del vicolo (prima che questo sboccasse nella contrada di San Romano), dove «la salita era così ripida (rabbiosa) che

¹⁶ Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, s.v. *Bartolommèo* (sarà citato *GDLI*).

¹⁷ Carlo Porta, *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese [...] coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, Italia 1826, p. 93. In *Poesie* (al n. 94) il titolo è *Ricchezza* etc.

¹⁸ Pavia, Biblioteca Civica Carlo Bonetta – Archivio Storico Civico, *Anagrafe austriaca. Fogli di popolazione. Città*, cartella 1423-1432. Il nome del Ferrari è Bartolomeo nel foglio esterno, Bortolomeo nella scheda interna. La numerazione delle case era in un'unica serie per la città; una serie numerica distinta era relativa a Borgo Ticino.

non era carreggiabile e lo divenne solo dopo la demolizione del voltone»;¹⁹ sopra il voltone c'erano stanze abitate, e «in alcune casette adiacenti si erano sistemate donne di malaffare, motivo di disordini, risse e malcostume, tanto che nel 1816, ad evitare scandali, il Comune acquistò e demolì il voltone e Domenico Marozzi, proprietario della casa oggi Robecchi, fece altrettanto, con gesto di civismo, per quegli abituri, dietro la sua signorile dimora».²⁰ Anche sotto l'aspetto cronologico, la topografia della versione pavese è precisa.

Il Gandion sta dunque svoltando nell'odierno corso Mazzini, quando si sente dare il *chi va là*; a questo punto la versione consente di intendere in modo diverso un luogo di Porta, rettificando l'interpretazione data dal Cherubini e tuttora accolta. Il Bongee capisce «de l'infilera / di cardon» ('dall'infilata dei cardi') di essersi imbattuto nella ronda;²¹ l'espressione è così spiegata nel *Vocabolario*, s.v. *cardón*: «L'infilera di cardon disse con ardito ma grazioso traslato il Porta nelle *Desgrazi de Giovanin Bongee* per una filattera di fucili inastati».²² Il Carati invece traduce: «dai pium in portission» ('dalle piume in processione'). Se si osservano le figure delle divise militari napoleoniche, in particolare quelle della gendarmeria e della fanteria della Repubblica Italiana e del Regno d'Italia, si nota che i cappelli recano un pennacchio (svettante verso l'alto), che assomiglia al fiore del cardo.²³ L'immagine offerta da Porta è dunque plausibilmente quella di un'infilata di pennacchi, non già di baionette; ed è stata esattamente compresa dal Carati, dove per l'appunto le piume sono quelle dei pennacchi.

Nella parentetica che fa seguito al titolo pavese, il Carati dichiara una libertà traduttiva, che si impone soprattutto nella sestina corrispondente ai

¹⁹ Giacomo Franchi, *"Pavia che fu"*, Pavia, Stamperia Universitaria Pavese, 1938, pp. 159-160.

²⁰ Augusto Vivanti, *Pavia col lanternino*, Pavia, Boerchio editori, 1970-1980, 3 voll., vol. II, p. 220.

²¹ Citiamo le prime e seconde *Desgrazzi*, nonché il *Lament del Marchionn di gamb avert* da *Poesie* 1817, cit., pp. 27-31, 41-56 (nel titolo di entrambe *Desgrazi* con la scempia), 81-112.

²² Francesco Cherubini, *Supplimento*, in *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1856, 5 voll., vol. V. Questo e altri vocabolari saranno citati col solo cognome dell'autore.

²³ Cfr. ad esempio le numerose illustrazioni inserite in *Storia di Milano*, Milano-Roma, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano-Istituto della Enciclopedia Italiana, 1953-1996, 20 voll., vol. XIII.

vv. 91-96: sentendo il rumore in cima alle scale, al Bongee viene il pensiero che sia il defunto affittacamere, comparso a far penitenza dei peccati che ha sulla coscienza; il Gandion pensa invece che sia la buon'anima della suocera che gira sul ballatoio con gli zoccoli, come faceva da viva per mandarlo al lotto o a prendere da bere da Giacomot (nome di un oste che ci resta sconosciuto); una nota apposta alla versione informa: «Luoghi molto lontani dalla casa del narratore». L'immagine di Porta, concentrata nei tre vv. 94-96, è semplicemente l'espressione di una condanna morale della figura del *reficciô* ('sublocatore'), di fatto uno speculatore. L'immagine di Carati, che si dilata nei cinque vv. 92-96, si fonda sulla biografia del Gandion e ha una valenza narrativa, raccontando che la suocera gli affidava quelle commissioni data la lontananza dei due luoghi.

In generale il comportamento traduttivo del Carati nei confronti dell'originale è diversificato e può essere esaminato da vari punti di vista.²⁴ Consideriamo i vv. 7-12 del Porta:

Seva in contraa de Santa Margaritta
e andava inscì bellbell come se fa
ziffoland de per mi su la mia dritta,
e quand sont lì al canton dove che stà
quell pessee che gh'ha foeura i bej oliv,
me senti tutt a on bott a dì: Chi viv?

La sestina milanese sotto l'aspetto ritmico-sintattico è articolata in due parti uguali (con uno schema 3+3). Carati concentra i vv. 7-9 nel primo distico, mantenendo il gerundio *zufland* in apertura di verso (v. 2); può così introdurre un dato narrativo nuovo al v. 11, col gerundio in apertura («voltand apena pær ciapà la strà»). Poiché i vv. 7 e 12 sono entrambi costituiti da due proposizioni principali, si determina un chiasmo sintattico tra il primo e l'ultimo distico della sestina, la quale assume una configurazione 2+2+2. Il v. 12 («am senti a dà 'l chi viv, am senti a dà») imprime un nitidissimo sigillo pavese: la figura della ripetizione è frequente nel *Giarlaett* (nel solo monologo iniziale: «va patnarò peu sù, va patnarò», «veui dal feura, veui dal», pp. 7-9) e alla fine dell'Ottocento Camillo Capsoni osserverà

²⁴ Rinviamo al testo pavese, riportato più avanti.

che tale figura «era sul labbro de' nostri vecchi così frequente [...] che gli abitanti delle terre limitrofe loro ne facevano le baje».²⁵

Più frequentemente Carati mantiene lo schema ritmico della sestina portiana, puntando a rinnovare di questa singoli elementi. Consideriamo i vv. 85-90 di Porta:

Intant nissun respond, e sto tricch tracch
el cress, anzi el va adree a vegnì debass...
Ghe soni anmò on Chi l'è? pu masiacch,
ma oh dess, l'è pesg che nè parlà coi sass;
infin poeù a quante mai sbragi: Se pò
savè chi l'è ona voeulta, o sì o nò?

Carati ricalca il primo verso su quello milanese, salvo la variazione in *trôcch* del secondo elemento dell'onomatopea; nel distico centrale è duplice da parte di Gandion il rinnovo del grido «chi l'è?» e duplice la considerazione sulla mancata risposta (a fronte di «parlà coi sass» si hanno «fæn da lôcch» e «parlà coi mort»). Nei vv. 89-90 può così essere incrementata la valenza espressiva del più articolato grido finale, subentrando al generico «a quante mai» di Porta il paragone con lo straccivendolo: «vosand comè on strazzè»; paragone che, facendo leva sul verbo portiano *sbragi*, il Carati poteva ricavare dalla *Gerusalemme* milanese del Balestrieri («el sbraggia aj soeu soldaa come on strascee», IX 47, 2) o dalla *Pioggia d'oro* del Grossi («el s'è miss a sbraggià come on strascee», v. 506).²⁶

Le sestine corrispondenti ai vv. 121-132, che pure rispettano lo schema ritmico dell'originale, consentono altre osservazioni sulla prassi traduttiva del Carati; ecco il testo portiano:

Cossa dianzen ghe solta, el dis: Coman,
a moà cojon?... e el volza i man per damm.
Ovej, ch'el staga requi cont i man,
ch'el varda el fatte sò de no toccamm,

²⁵ Camillo Caponi, *Saggio d'uno studio sul dialetto pavese*, Pavia, Giuseppe Marelli, 1881, p. 115.

²⁶ Domenico Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di Felice Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2018. Grossi, *Le poesie*, cit.

se de nò, dia ne libra, sont capazz...
E lu in quell menter mollem on scopazz.

E voeuna, e dò! Sangua de dì de nott
che nol se slonga d'olter, chè ghe doo!
E lu zollem de cap on scopellott;
vedi ch'el tend a spettasciamm el coo;
e mi sott cont on anem de lion;
e lu tonfeta... on olter scopazzon.

Nei precedenti vv. 107-120, rispetto alla deformazione che il Porta poneva sulla bocca del Bongee, Carati optava per una maggiore adesione alla fonetica e alla grafia del francese, scrivendo *vous, je, jolì, votre*, a fronte di *vô, ge, giolì, voter*; e a *sacher dioeu* (deformazione di *sacré Dieu*) sostituiva la forma eufemistica francese *sapredieu* (peraltro autorizzata, se così si può dire, dallo stesso Porta, che nelle *Olter Desgrazzi* a un soldato italiano, ma non milanese, attribuisce l'eufemismo *saprament*, v. 148). Inoltre arricchiva di due francesismi l'invito rivolto al soldato francese («Ch'el vaga foeura di cojon», v. 119), traducendo: «Alon svit foeura di c...»; mentre *al(l)on* ricorre già nel Seicento in molti dialetti italiani, e poi con grande frequenza in Balestrieri, Tanzi, Grossi, etc., oltre che nello stesso Porta, invece *svit* è voce rara, registrata dal Cherubini: «*Svitt* (dal fr. *Tout de suite*). Via. Presto».²⁷

Anche nei vv. 121-126 Carati incrementa gli inserti francesi, intrecciandoli col dialetto, come in «guardé bien le fat vostar» e in «tegné a meson i mæn»; qui al verbo pavese *tegn* è applicata la desinenza francese e dall'espressione *tenere a casa le mani* è ricavato il calco francese *a meson*, con voce che non è solo francese (*maison*), ma anche, nella forma *mason*, dialettale di ambito contadino.²⁸ Analoga ambivalenza si ha al v. 125 a proposito di *bougar*: il Maragliano registra per il dialetto vogherese: «*bugar* [franc. *bou-*

²⁷ Grossi impiega nella *Pioggia d'oro* il francesismo *vitt* (da *vite*): «allon, andemm, vitt» (v. 429); che Carati utilizzerà nella versione pavese della *Fuggitiva* (dove il v. 326, «se sent tucc i tamborr a sonà el roll», così si amplifica in pavese: «mila vòs d'*aux armes*, vit, / æd trombæt, æd tambòran ch'sona 'l rol»). Lo stesso significato di *svit(t)* e di *vit* ha in Porta la voce *svint* (dal tedesco *geschwindigkeit*), che ricorre, insieme con *allon*, in un contesto dove è il tedesco ad essere deformato (*Poesie*, 58, 293), nonché in 86, 149.

²⁸ In pavese *mason* è il «locale rustico dove si conservano legnami da opera; capanna per ospitarvi il bestiame» (Ettore Galli, *Dizionario pavese-italiano*, Pavia, Associazione Alunni

gre ‘briccone, birbone’; cfr. it. ant. *bugaro*] coraggioso ardito»;²⁹ nel Cherubini: «*Bógher*. Barone. Briccone. Dal plebeo volgare francese *Bougre*». Ma qui, pronunciato dal Gandion, il termine ci appare come interiezione esprimente rabbia, che è uno dei tanti e diversi valori che ha in francese.

Sorprendente è al v. 127 la traduzione dell’esclamazione portiana «E voeuna, e dò!» (‘E una e due!’); questa «denota insofferenza, come di chi, dopo aver patito e questo e quello, non si sente più disposto a sopportare altro», mentre quella che segue è «forma eufemistica in luogo di “sangue di dio”, dove la parola *dì*, giorno, trascina con sé l’aggiunta *de nòtt*» (nota di Isella in *Poesie*). Nel *Lament del Marchionn* si colgono esclamazioni come «sangua de quell can», «sangua d’on can barbin» (vv. 193, 633), e altre dello stesso genere sono comuni. Potrebbe essere che l’affinità della seconda esclamazione portiana del v. 127 con queste, che contengono la voce *can*, sia stata lo spunto che ha suggerito al Carati l’espressione «l’è cagna ch’fa cæn» (‘è cagna che partorisce cani’), di cui non abbiamo rinvenuto alcuna attestazione nei dizionari. Si tratta presumibilmente dell’allusione al gioco infantile della *cagna*, descritto dettagliatamente da Annovazzi e Biancoli a metà del Novecento nel volume *Pavia e la sua provincia*, e così riassumibile: segnate sul terreno due linee parallele alla distanza di dieci passi, a metà di una si scava leggermente il terreno e vi si mette una *bucia*, cioè un ciottolo rotondo, che viene chiamato la *cagna*, a cui un giocatore fa la guardia. Gli altri giocatori, disposti oltre la linea opposta, lanciano contro la *cagna*, per smuoverla, la propria boccia; se questa va oltre la linea senza colpire la *cagna*, il giocatore deve correre a riprendersela senza essere toccato da chi è di guardia; altrimenti spetterà a lui fare il guardiano. Se invece un giocatore smuove la *cagna*, il guardiano deve riprenderla e rimetterla a posto, e durante questo tempo gli altri sono liberi di ritirare la propria boccia. «Quando il giro si prolunga eccessivamente senza che il guardiano riesca a liberarsi del proprio posto, i compagni lo deridono gridandogli ironica-

del Collegio Ghislieri, 1965). Nel Cherubini: «*Masón (Andà a)* [...] È voce solenne in tutto il nostro contado e vale l’andare i polli e gli uccelli a ricovero la sera nel pollajo o in sugli alberi». Quanto all’espressione *tenere a casa le mani*, il Grossi presenta nella *Ballografia* «per insegnagh a tegnì i man a cà» (v. 88, *Le poesie*, cit.).

²⁹ Alessandro Maragliano, *Dizionario dialettale vogherese*, revisione e integrazione a cura di V. G. Bono, Bologna, Pàtron, 1976.

mente: *la cagna la fà i cagnö* (la cagna partorisce i cagnolini)». ³⁰ Il Carati dunque fa pronunciare questa espressione al Gandion, nel momento in cui si rende conto che il gioco del soldato francese sta appunto andando avanti troppo. A proposito delle percosse si noti che alla sottile variazione portiana, con identico inizio delle voci, *scopazz – scopellott – scopazzon*, subentra in pavese la serie eterogenea *papena – slèpa – scopazon*.

Un altro aspetto, che si può rilevare nella versione pavese, è il ricorso ad altri testi portiani, in particolare alle seconde *Desgrazzi* e al *Lament del Marchionn*. Nella sestina costituita dai vv. 37-42 Carati comprime nei vv. 37-39 i primi quattro versi di Porta e può così inserire al v. 40 un particolare assente nell'originale, riferendo all'ispettore che comanda la pattuglia un gesto («fand on sægn ai soldà ch'æl gh'iva apress») ripreso dalle *Olter desgrazzi*, dove in santa Margherita un altro ispettore fa «on cert segn» (v. 423) a uno sbirro perché trattenga in prigione il Bongee. Ora invece l'effetto del segno è di far circondare dai soldati il Gandion, a cui l'ispettore rifila una ramanzina. Questa in Porta è indicata con l'espressione metaforica «on bon felipp de pes», in bisticcio con *felipp*, 'filippo', moneta milanese d'argento, che prendeva nome da Filippo II. Carati traduce con un'altra metafora, «on bravo cinquevott», appartenente allo stesso ambito semantico: «*Cinqu-e vòtt*. Specie di moneta veneziana oggidì fuori di corso» (Cherubini); il valore figurato in pavese è registrato dal Manfredi: «*Cinq e vott*. Ramanzina, Lavata di capo, Rabbuffo». ³¹

Nella sestina finale, a riscontro dell'originale «A on colp de quella sort / me sont sentuu i cavij a drizzà in pee, / e se nol fudess staa che i pover mort», il Carati, nel sostituire l'aiuto dei santi a quello dei poveri morti, si rifà ai versi delle seconde *Desgrazzi*, in cui il Bongee giustifica la sua mancata reazione nei confronti del pompiere («se no gh'era i mee sant protettor / a juttamm e portamm propi in spalletta, / vuj dì a famm borlà adoss on respettor», vv. 163-165); ma mette altresì a frutto nelle parole in rima, («m'è propi dvis / ch'am sintiss i cavì a drizzass in pe, / e s'l'era no che i Sant dæl paradis»), la sensazione provata dal Bongee assistendo al ballo del *Prometeo*: «m'era duvis / de vess anmì coi nivol su per l'ari / e de vedè a andà a spass in paradis / tucc i sant» (vv. 130-133). Ovviamente si danno riprese dagli altri componimenti

³⁰ Aristide Annovazzi, Fausto Biancoli, *Pavia e la sua provincia, storia tradizioni leggende e curiosità*, Pavia, Abele Boerchio editore, 1952, pp. 157-158.

³¹ Rodolfo Manfredi, *Dizionario pavese-italiano*, Pavia, Succ. Bizzoni, 1874.

che prescindono dalla somiglianza delle situazioni. La traduzione del v. 27 (in Porta «Sera tanto dannaa de quell'azion», che diventa in pavese «Alora m'è saltà tant al ghignon») sembra suggerita al Carati dalla rabbia del Marchionn, quando sospetta che la Tetton voglia liberarsi di lui per andare a godere la festa alla Cannobiana («me senti tant a messedà el ghignon», v. 646). Analogamente la sorpresa provata dal Marchionn quando legge il biglietto uscito fuori dal manicotto della Tetton («on azzident, on copp in sul tegnon / saraven staa on bonbon / in pari a sto baloss d'on begliett», vv. 546-548) appare presente al Carati, quando traslittera, variando solo la voce finale, il v. 61 di Porta («Ah, lustrissem, quest ch' l'è anmò on sorbett») nel pavese «Ah Lustrissim! quæst ch' l'è anmò on bombon». Tanto più che subito dopo i vv. 63-64 («el sentirà mò adess el bell casett / che gh'era pareggiaa depos a quest») sono così tradotti in pavese: «æl sintirà che toco d'on boccon / iva da mandà giò l'istessa not»; e anche per questi si può chiamare in causa il Marchionn, che prima di innamorarsi era di grande appetito e infilava le sue otto ore «de sloffen» (v. 177, 'di sonno'), mentre ora non dorme più e quanto al mangiare «ses colp ogni boccon per mandall giò» (v. 184). Si noti poi che quello appena citato è l'unico ricorso in Porta di *sloffen* (termine peraltro ancora vivo nel Novecento, specie nel contado, e per il quale cfr. il tedesco *schlafen*); Carati al v. 54 presenta la forma *sløffir*, che è la stessa registrata per il vogherese dal Maragliano («*sløfir* [...] dormire: *anduma a sløfir*»).

Presentiamo il testo della versione pavese, seguito dalla nostra traduzione italiana in prosa:³²

I dasgrazi ad Bortlamé Gandion
(tradot liberament dal Porta)

Da già, Lustrissim, ch'soma adré a parlà
da quæi prepotentoni da Franzes,
al sintirà che colp m'è capità

³² Al v. 43 correggiamo *rebiccam* della stampa in *ribeccam* (cfr. nota 36); sono refusi al v. 97 *Eel*, che correggiamo in *Æl*; al v. 136 *e tornà* corretto in *a tornà*. Al v. 31 modifichiamo *sciop* in *s'ciop* per segnalare la pronuncia distinta della sibilante sorda e dell'affricata palatale; e correggiamo *franc* in *franch*, adeguando la grafia alla consueta resa con *-ch* dell'occlusiva velare in fine di parola. Al v. 125 eliminiamo la *h* di *boughar*. Uniformiamo pochi infiniti in *-à* (come *parlà* al v. 1) ai prevalenti in *-à*; analogamente regolarizziamo altri accenti. Non diamo conto di lievi adeguamenti nella punteggiatura.

voeuna di sir indré lì vers i des,
giust in quæ'l'ora ch'am nin gniva via 5
da boteга stracch mort pr andà a cà mia.

Sera in strà noeuva, e andava insì pian pian
zufland a la me drita indaparméi,
quand rivi in s'al canton ad San Roman:
sal no? lì attacch al sit di viturèi: 10
voltand apena pær ciapà la strà
am senti a dà 'l chi viv, am senti a dà.

Guardi inanz, e capissi dal fracass
di zavatt e dai pium in portission
che la patoja l'è lontan tri pass, 15
e ch'l'era la patoja di *didon*:
mei ch'vædi la patoja a gnè vers mei
férmam lì senza moeuvm, và no bei?

Quand eran lì guer guer pær sbutonam,
al prim da tutti, ch'l'era al tambornéi, 20
tràccata subit sto baloss infam
al ma sbarata in faccia al lantarnéi,
e con quæl ciar int j occ al'improvista
gh'è calà on zizar a fam perd la vista.

Alora m'è saltà tant al ghignon, 25
che guaja mai s'al fudiss stat on altar;
basta, on sior ch'era in pari a sto birbon,
ch'æl sarà stat al rispettor senz'altar,
dop avem béi lumà æl ma dis: chi siete,
che masté fate, dove andev? dicete. 30

E mei franch comè on s'ciop: chi son? dov vo?
Son galantom, vo dov am par e pias,
e in quant al arto, ch'al ma diga on po,
vanzal quajcossa da ficcagh al nas,
son cavalier, vivi d'entrada, ebéi 35
agh giontal forsi lu dal so borséi?

Csa disal lu, gh'hoj no rispost da drit?
E pura, o che tutcoss gh'andass pær sbiess,
o ch'æl gh'iss volontà da taccà lit,
fand on sægn ai soldà ch'æl gh'iva apress, 40
æl mæ fa zercià su da ses o vott,
e 'l mæ refila on bravo cinquevott.

Ho fat mei do o tre volt pær ribeccam,
e pær rispondagh anca mei, ma lu,
tornand on'altra volta a interrogam 45
in nomo della lege, æl m'ha focciù:
chè in nomo della lege næ sæ scapa,
bsogna risponder s'æl fudiss æl Papa.

E lì bota e risposta e che la vaga:
Nomo e cognomo – Bortlamé Gandion – 50
Che masté fate – –
Da dove gnite adesso? – Da padron –
Andate a spazio? – No signor, vo a ca
a sløffir – Dove state? – In Borgalià –

Borgaliate? in che porta? – Propi in fond 55
ver San Prim, in t'on gomæt ad la strà –
Numar? – Quatordas voeui, trenta 'l second:
el sodisfat mo adess, l'hoj contintà?
Fussla la me franchæzza, o fussal stuff,
æl va e 'l mæ pianta lì comè on martuff. 60

Ah Lustrissim! quæst chì l'è anmò on bombon;
altar che ronda, altar che cinquevott!
æl sintirà che toco d'on boccon
iva da mandà giò l'istessa not;
chè i dasgrazi pær mei l'è propi vera 65
son pront comè i bosij in s'ona fera.

Verd comè l'aj dopo sto bel violei
cori a cà drit ch'an vædi næn la strà;
fo pær dver la me porta e l'è on tratei
gnint altar che in si cancan sbaratà. 70

Tlà tlà veh, digh mei subit, che anca chì,
pover Gandion, gh'è on quaich topé pær ti.

Magari fussal stat on tern al lot,
ch'l'era la volta ch'agh lassava æl sægn:
vo drei, ciapi la scala, sto lì on bot 75
sorgiand, e senti su pri basé 'd lægn,
propì areint al me uss, on tron... tron... tron
comè ch'saltass æl foeudar d'on squadron.

Mei a la cà di cæn fèrmam dabass,
e putost che fa nass on quaich bordel, 80
voltand la testa insù vers æl fracass,
am mæti adré a vosà fort chi èl?
Che al dì d'incoeu la rognà da gratà
ass poeu trovala anca con j oeugg sarà.

Intant ansoeui risponda, e sto tricch trôcch 85
dal pontì vers la scala ass fà pu fort:
torni a vosà chi l'è? ma fæn da lôcch,
chi l'è? o giust comè a parlà coi mort:
mei alora vosand comè on strazzè,
insoma, dighi, ass poeu savè chi l'è? 90

Cribi quanti penser! m'è gnù in meint sei
ch'la fudiss la bon'anma æd mè madona,
ch'la girass præl pontì coi so zoclei,
com la fava soveinz ch'la povra dona,
pær gnim incontra da mandam al lot 95
in piazza, o a toeu da bev da Giacomot.

Æl fat l'è che 'l fracass l'è su pri scal:
senti la sabla, senti la zampæta
forta pussè che quæla d'on caval;
alora mei, San March, bsogna ch'am mæta 100
foeura da la mè porta apena in strà,
che da rason da chì 'l g'ha da passà.

Ægh son mei in ti pætöl; finalment,
al lusor d'ona læmpda in s'æl canton,

vædi a gnim a la vita on acident 105
d'on cæn da dio franzes da quæi scavion,
che a la curta æl ma dis: et vous 'l mari
da quæla famm che logia adsora chi?

Mei, muso duro tant e quant a lu, 110
rispondi: oui je suì moà, parchè?
Parchè, æl ripeta, votre famm, monsù,
è trè jolì sapredieu, e me plè:
e mei o jolì sì, o jolì no,
l'è la mè famm, e lu csa voeural mo?

S'è che moà je voeu coccie con lé. 115
Coccie, respondi, che coccie d'Egit?
Allé a volta rabiosa a fà coccie,
là poeu logià chi voeur: là l'è 'l ver sit.
Alon svit foeura di c... che chì
no gh'è coccie che coccia, avé capi? 120

S'ægh salta in tla zicoria, æl dis commæn?
A moà co...? e l'alza i mæn pær dam.
Væj væj monsù, tegné a meson i mæn,
guardé bien le fat vostar a strusam,
sadnon bougar son bon da fan tonena: 125
e lu a dritura ponf ona papena.

Chì l'è cagna ch'fa cæn, o sanguanona!
agh basta l'anma da tornam a dà;
e lu ponf ona slèpa pussè bona:
vædi che 'l muso n'æl poeuss no salvà, 130
e mei, fændam on spirit da leon,
sota e lu giò tri o quatar scopazon.

Alora, cara lu, m'è propi dvis
ch'am sintiss i cavì a drizzass in pe,
e s'l'era no che i Sant dæl paradis 135
m'han jutà pær so grazia a tornà indré,
s'an ciapi no on po d'aria, senza fal
sta volta fo on sproposit da caval.

(‘Di già, Illustrissimo, che stiamo parlando di quei prepotentoni di Francesi, sentirà che brutto caso mi è capitato una delle sere passate verso le dieci, giusto in quell’ora in cui me ne venivo via da bottega stanco morto per andare a casa mia. Ero in Strada Nuova e andavo così pian piano fischiettando da solo sulla mia destra, quando arrivo all’angolo di San Romano: non lo sa? lì vicino al posto dei vetturini: voltando appena per prendere la strada, mi sento dare il *chi va là*. Guardo avanti e capisco dal fracasso delle ciabatte e dalle piume in processione che la pattuglia è alla distanza di tre passi e che era la pattuglia dei francesi:³³ io, che vedo la pattuglia venire verso di me, mi fermo lì senza muovermi, non va bene? Quando erano lì quasi quasi per urtarmi, il primo di tutti, che era il tamburino, tràcchete! subito questo furfante infame mi spalanca in faccia il lanternino e con quella luce negli occhi all’improvviso c’è mancato un pelo a farmi perdere la vista.³⁴ Allora mi è montata tanto la stizza, che guai se fosse stato un altro; basta, un signore che era a fianco di questo birbone, che sarà stato senz’altro l’ispettore, dopo avermi ben scrutato, mi dice: “Chi siete, che mestiere fate, dove andate? Dite”. E io pronto e sicuro: “Chi sono? dove vado? Sono un galantuomo, vado dove mi pare e piace, e quanto all’arte, mi dica un po’, ha qualche credito nei miei confronti per ficcarci il naso? Sono cavaliere, vivo di rendita, ebbene ci rimette forse lei dal suo borsellino?”³⁵ Che cosa dice lei, non gli ho risposto giustamente? Eppure, o che tutto gli andasse di traverso, o che avesse volontà di litigare, facendo un segno ai soldati che

³³ Nella «Gazzetta» l’autore appone questa nota: «Siccome i francesi usavano frequentemente le parole *dites donc*, il volgo solea chiamarli i *didon*». In dialetto *didon* significa ‘grosso dito, pollice’. La voce ricorre anche al v. 52 della versione pavese fatta dal Bignami delle sestine *La boletta*, allora attribuita da alcuni al Porta, ma in realtà del Grossi; la versione, intitolata *La boletta (dal Porta)*, è inedita, documentata dal manoscritto della Biblioteca Ambrosiana G 35, dove essa reca la data del 14 giugno 1847.

³⁴ «on zizar», letteralmente ‘un cece’. Il termine ricorre ad esempio nella traduzione portiana del canto I dell’*Inferno* (50, 45): «sont staa per on scisger a fa el spicch» (*Poesie* 1817, p. 13).

³⁵ «franch comè on s’ciop», letteralmente ‘franco come uno schioppo’. In milanese «*Come on s’ciopp*». Similitudine che taluni usano ad ogni piè sospinto per esprimere prontezza in fare che che sia» (Cherubini, *Suppl.*, s. v. *s’ciopp*). L’espressione usata dal Carati è registrata per il vogherese dal Maragliano, s. v. *fraanch*: «*fraanch mé un s-ciòp*, franco, ardito, pronto». La forma *arto* va considerata una deformazione con cui Gandino imita il linguaggio dell’ispettore (come *nomo* e *cognomo* nel seguito); a proposito di *qualo* in 65, 535 Isella annota: «Il milanese non ha conservato di norma l’uscita in -o. Ne viene che chi intende abbandonare il proprio dialetto per l’italiano dissemini largamente, e fuori luogo, tale desinenza (lombardismo negativo)».

aveva appresso, mi fa accerchiare da sei o otto e mi rifila una bella ramanzina. Ho cercato due o tre volte di reagire e di rispondergli anch'io,³⁶ ma lui, tornando un'altra volta a interrogarmi in nome della legge, mi ha fottuto, perché in nome della legge non si scappa, bisogna rispondere, anche se fosse il Papa. E lì botta e risposta, e vada come vada: "Nome e cognome", "Bortlamé Gandion", "Che mestiere fate?", ".....", "Da dove venite adesso?", "Da padrone", "Andate a spasso?", "Nossignore, vado a casa a dormire", "Dove state?", "In Borgo Oleario", "Borgo Oleario? in che porta?", "Proprio in fondo, verso San Primo, in un gomito della strada", "Numero?", "Il primo è quattordici, il secondo trenta: adesso è dunque soddisfatto, l'ho accontentato?". Fosse la mia sicurezza o fosse stufo, se ne va e mi pianta lì come uno stupido. Ah Illustrissimo! questo è ancora un dolce; altro che ronda, altro che ramanzina! sentirà che sorta di boccone dovevo inghiottire la stessa notte;³⁷ infatti è proprio vero che per me le disgrazie sono pronte come le bugie in una fiera. Verde come l'aglio, dopo questa bella seccatura, corro a casa dritto che non vedo neanche la strada; faccio per aprire la mia porta ed è addirittura nientemeno che spalancata sui cardini. Ecco, ecco, veh!, dico subito io, anche qui, povero Gandion, ti vogliono acconciare per bene.³⁸ Magari fosse stato un terno al lotto, era infatti la volta che ci azzecavo: vado dentro, prendo la scala, sto lì un attimo ascoltando con attenzione,³⁹ e sento su per i gradini di legno, proprio vicino al mio uscio, un tron... tron... tron... come se saltasse il fodero di

³⁶ Al v. 43 la «Gazzetta» presenta «rebiccam», che abbiamo preferito emendare in *ribeccam*, considerandolo un refuso. I dizionari registrano le forme *ribec(c)à*, *rebec(c)à*, *arbecà*. Ci sembrerebbe strano che possa trattarsi eventualmente, in Carati, di una forma incrociata con *repicch*, 'ripicco'.

³⁷ Quanto a «toco», la voce ricorre in Porta, *Raccolta* nell'espressione «tocco de mincion» (p. 139, 'pezzo di minchione', nel sonetto «Haal vist, sur arciduca, el noster Domm»). Il sonetto è collocato da Isella fra le *Poesie dubbie*, CCCXXIX (cfr. Carlo Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, 3 voll., vol III, pp. 808-809).

³⁸ *Tlà* è un «intercalare caratteristico del pavese "il bel paese, ove il *tlà* suona"; spesso con *di!* (di' un po'!) ecco! ma guarda!» (Galli, s. v. *tlà*). «*topé*», dal francese *toupet*, è propriamente «quell'ornamento che si fa de' capelli tratti all'insù della fronte all'indietro» (Cherubini, s. v. *toppè*); sia in italiano che in dialetto ha il significato figurato di 'faccia tosta, sfrontatezza'. Per il pavese il Manfredi registra «*Toupé* [...] *fig.* Acconciar uno per le feste, con maldicenza». Nel *GDLI*, s. v. *tupè* «*Fare il tupè a qualcuno*: importunarlo, vessarlo, infastidirlo pesantemente».

³⁹ Il verbo *sorgià*, 'origliare', ricorre anche nel *Giarlaett* (p. 14).

uno sciabolone. Io alla meno peggio⁴⁰ mi fermo dabbasso e, piuttosto che far nascere qualche trambusto, volgendo la testa in su verso il fracasso, mi metto a gridare forte: “Chi è?”; al giorno d’oggi infatti la rogna da grattare si può trovarla anche a occhi chiusi. Intanto nessuno risponde e questo tricch trucch dal ballatoio verso la scala si fa più forte; torno a gridare: “Chi è?”, ma fanno lo gnorri, “Chi è?”, oh proprio come a parlare coi morti; io allora, gridando come uno straccivendolo, “Insomma”, dico, “si può sapere chi è?”. Cribbio quanti pensieri! mi è perfino venuto in mente che fosse la buon’anima di mia suocera, che girasse per il ballatoio con i suoi zoccoletti, come faceva sovente quella povera donna, per venirmi incontro e mandarmi al lotto in piazza o a prendere da bere da Giacomotto. Il fatto è che il fracasso è su per le scale: sento la sciabola, sento il rumore dei piedi, più forte che quello degli zoccoli di un cavallo; allora è giocoforza⁴¹ che io mi metta fuori della mia porta, appena in strada, perché ragionevolmente di qui deve passare. Ci sono io nei guai; finalmente, al chiarore di una lampada sull’angolo, vedo venirmi alla vita un accidente di un can di Dio francese, di quelli con l’elmo a criniera,⁴² che alle corte mi dice: “*Et vous ’l*

⁴⁰ «a la cà di cæn», letteralmente ‘alla casa dei cani’, vale ‘alla peggio, alla meno peggio, almeno almeno’. Ricorre in Balestrieri, *Gerusalemme*, cit. («alla cà di can», XVIII 32, 7).

⁴¹ «San March». L’espressione, nella forma *Sant March*, ricorre tre volte in Porta (nella *Ninetta*, nelle *Olter desgrazzi* e nel *Lament del Marchionn*). «*Sanmàrch* [...] Quando ad alcuno è convenuto adattarsi a cosa che ei non voleva il volgo suole dirgli fra noi *San March l’è ona bella gesa* od anche semplicemente *San March*» (Cherubini). Terenzio dà questa spiegazione: «*San March l’è on græn Sænt*. S. Marco ha il leone, simbolo della forza – il proverbio allude alla forza delle circostanze che ci obbligano a cose contro la nostra volontà» (Pietro Terenzio, *Miscellanea*, fasc. 3, *Dialecto pavesè. Proverbj*, Pavia, Biblioteca Civica Carlo Bonetta, Fondo Manoscritti, II 45, c. 14v). Secondo il Galli, s. v. *sanmàrk*, il detto è «nato dalla soggezione alla potenza e autorità di Venezia».

⁴² «cæn da dio»: l’espressione, nella forma *can de Dio* ricorre in Porta (71, 62 e 108, 57, dove Isella annota che è «una delle molte espressioni interiettive, esclamazioni, bestemmie ecc., passate in un secondo tempo a valore nominale»). I dizionari ne registrano diversi sensi: «marrano, scampaforce» (Manfredi); «un mostro di astuzia, di sveltezza, di abilità» (Galli); «Un Ezzelino» (Cherubini *Giunte*); «individuo furbo, accorto [...] briccone, birbante [...] persona crudele e ingrata» (*LSI Lessico dialettale della Svizzera italiana* [2004], Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, ristampa 2013). Qui dovrebbe valere ‘dannato, briccone’. In Porta si ha «on accident / d’on cavion frances de quij dannaa». Cherubini registra «*Caviôn*. Zazzerone [...] Soldato con elmo a criniera». La voce gergale «*cavion* soldato francese di cavalleria al tempo del Porta» è registrata da Nino Bazzetta De Vemenia, *Dizionario del gergo milanese e lombardo con una raccolta di nomignoli compilata dal 1901 al 1939*, Milano, Arti grafiche Attilio Milesi & figli, [1940], p. 14.

mari da quella famm che alloggia qui sopra?”. Io, muso duro tanto quanto lui, rispondo: “*Oui je sui moà, perché?*”. “Perché”, riprende, “*votre famm, monsù, è trè jolì sapredieu, e me plè*”. E io: “*O jolì sì, o jolì no, l’è la mè famm, e lei che cosa vuole dunque?*”. “*S’è che moà je voeu coccié con lei*”. “*Coccié*”, rispondo, “che *coccié* d’Egitto? *Allé* in Volta Rabbiosa a fare *coccié*, là può alloggiare chi vuole: là è il vero luogo. Su presto, fuori dei c..., perché qui non c’è *coccié* che *coccia*, avete capito?”. Che cosa gli salta nella zucca,⁴³ dice: “*Comman? A moà co...?*” e alza le mani per picchiarmi. “Ehi ehi! *monsù, tegnè a meson* le mani, *guardé bien le fat* vostro a sfiorarmi, se no, accidenti!, sono capace di fare un macello:⁴⁴ e lui addirittura, ponf!, uno schiaffo. Qui è la cagna che partorisce i cani,⁴⁵ o corpo del diavolo! ha il coraggio di darmene ancora; e lui, ponf!, uno schiaffo più forte: vedo che il muso non posso salvarlo, e io sotto, facendomi uno spirito da leone, e lui giù tre o quattro scapaccioni. Allora, caro lei,⁴⁶ mi è proprio sembrato di sentirmi i capelli rizzarsi in piedi, e se non era che i santi del paradiso mi hanno aiutato, per grazia loro, a tornare indietro, se non prendo un po’ d’aria, senza fallo questa volta faccio uno sproposito da cavallo’).

4. *Il Bongee di Rovelecca: Giovane al veglione, geloso della moglie*

Il pavese Giuseppe Bignami (1799-1873), allievo del Ginnasio, fu uno degli studenti della Grammatica Superiore premiati nel 1813, per il loro profitto, nella stessa *Accademia di Poesia*, in cui venne premiato, fra gli studenti di Rettorica, Defendente Sacchi.⁴⁷ L’anno dopo, per un rovescio commerciale subito dal padre, dovette lasciare gli studi per entrare nella stamperia Bolzani (poi di Pietro Bizzoni); farà il tipografo compositore per tutta la vita, salvo una parentesi dal 1849 al 1857, quando fu dispensiere all’orfanotrofio maschile detto dei Colombini. La prima poesia che

⁴³ «zicoria», ‘cicoria’, al figurato ‘testa’ (per gioco con ‘zucca’).

⁴⁴ «tonena», ‘tonnina’, cioè la carne di tonno conservata in salamoia. Al figurato *far tonnina* vale, sia in italiano che nei dialetti, ‘fare a pezzi, fare scempio’; ricorre anche in Porta (34, 218; 38, 120).

⁴⁵ Traduciamo qui letteralmente, ma cfr. *supra*.

⁴⁶ Anche in pavese, come in milanese, *cara* è «forma invariabile dinanzi a pronomi maschili e femminili, singolari e plurali» (nota di Isella a Porta, 37, 53).

⁴⁷ *Accademia di poesia che si farà nella Chiesa di Canevanova di Pavia dagli studenti del Ginnasio Comunale alla presenza delle Autorità costituite in occasione della pubblica distribuzione de’ premi il giorno 17 agosto 1813*, Pavia, G. Giovanni Capelli, [1813].

di lui conosciamo è la versione pavese della canzonetta di Iacopo Vittorelli *Guarda che bianca luna*, riportata da Defendente Sacchi in un articolo sulla «Minerva Ticinese» del 2 dicembre 1829. Fu poeta esclusivamente dialettale: tra il 1832 e il 1842 pubblicò otto raccolte poetiche in altrettanti almanacchi; altri testi apparvero come opuscoli o in periodici, e molti sono tuttora inediti. Grazie al Sacchi entrò in rapporti col Cherubini, che nella «Biblioteca Italiana» del gennaio 1838 recensì le prime sei raccolte. Nel *Carteggio Cherubini* alla Braidense vi sono sedici lettere indirizzategli dal Bignami tra il 1836 e il 1849 (AH.XIII.1/10). Tradusse e imitò in pavese numerosi autori (Anacreonte, Antonio Guadagnoli, Arnaldo Fusinato, Cesare Cantù, Giovanni Ventura, etc.); argomento delle poesie originali sono soprattutto la storia, i personaggi, le tradizioni, i costumi e la vita (anche artistica e musicale) di Pavia, ma ve ne sono altre che svolgono temi patetici.⁴⁸

Una delle sue versioni più riuscite è quella del *Lamento di Cecco da Varlungo*, il poemetto rusticale seicentesco di Francesco Baldovini, pubblicata con il titolo *I Lament 'd Cicchin d'in Borgaglià* nella quinta raccolta (*Saggio di poesie pavesi. Almanacco per l'anno 1837. N. II*, pp. 6-47); il Bignami trasporta la scena dentro le mura di Pavia, nella parte orientale della città dove più estesi erano gli orti e i giardini: proprio in quella stessa contrada di Borgo Oleario, individuata dal Carati per l'abitazione del Bongee pavese. Nella raccolta precedente, uscita con prefazione datata 20 dicembre 1835, il Bignami si era confrontato indirettamente con Porta, in un componimento di 50 sestine, *Giovane a faston* (vale a dire 'Giovannino al veglione').⁴⁹ Dove l'avvio («Quand s'è dla testa plà a stou mond baloss / l'è inutil

⁴⁸ Cfr. Milani, *Un canone*, cit.; Felice Milani, *La letteratura dialettale da Giuseppe Bignami ai nostri giorni*, in *Parlà 'd Varlæca. Lingua e dialetto dal Trecento al Novecento*, a cura di Felice Milani e Angelo Stella, Pavia, Logos International, 1985, pp. 59-211; Giuseppe Bignami, *Poesie pavesi (1832-1842)*, antologia a cura di Felice Milani, Pavia, EMI, 1993. Riguardo agli inediti conservati alla Biblioteca Ambrosiana, cfr. Milani, *Un canone*, cit.; Matteo Basora, La morte di Ugolino. *Travestimento in pavese di Giuseppe Bignami*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», a. CXVI, 2016, pp. 31-49.

⁴⁹ Giuseppe Bignami, *Saggio di poesie pavesi. Almanacco per l'anno bisestile 1836. N. I*, Pavia, Libreria della Minerva di Luigi Landoni, [1835], pp. 58-74. Il componimento è riprodotto nell'antologia del 1993 (Bignami, *Poesie pavesi*, cit., pp. 84-97). Nelle citazioni le fusioni dell'avverbio col verbo del tipo *gha* sono da noi sciolte in *g'ha*; per il resto manteniamo per lo più i criteri grafici della citata antologia. Come si è detto nella nota 10,

l'arà dritt», vv. 1-2, 'Quando si è sfortunati in questo mondo briccone, è inutile arare dritto')⁵⁰ richiama quello delle seconde *Desgrazzi* («Quand se nass deslippaa, lustrissem scior, / l'è inutel toeuss el coeur»), e di queste anticipa un'espressione del v. 26 («col mè bon pè de pombi e l'arà drizz»); mentre al v. 3, («sa casca un coup, 'l na rabatta adoss», 'se casca una tegola, ci investe'), si dà per scontata quella che per Bongee è una previsione («de moeud che no me specci a fornì l'ascia / che on quej copp in sul coo che me spettascia», vv. 15-16). Giovanei si rivolge non già a un *lustrissem*, (né, come il Marchionn, all'uditorio specifico dei compagni di sventura), ma a un pubblico generico, al quale presenta nei vv. 7-18 sé stesso e la moglie:

Prima 'd tutt ch'son Giovann dovì savè,
lavorant, e di bon, da calzolar,
sto 'd ca in Varlæcca 'd soura dall'offlè;
g'ho la donna bravissima al telar,
giovna, grassa e granda pu che mei,
ch'am disan par sournom 'l pavarei.

Patissi un pò j ombrii, ma intuitù
son già quattr ann, e peuss dì gnint nancoura,
ga lassi maneggià da le 'l cazzù,
e la porta i calzon comè una sioura;
g'oum nè fieu nè cagneu da menà a spazi,
ma soum parzipità da cent dasgrazi.

(‘Prima di tutto dovete sapere che io sono Giovanni, lavorante, e di quelli bravi, di calzolaio; abito in Rovelecca, sopra il pasticciere; ho la moglie bravissima al telaio, giovane, grassa e grande più di me, che vengo soprannominato il paperino. Sono un po’ soggetto ad adombrarmi, ma a questo riguardo sono già passati quattro anni e ancora non posso dire niente; lascio che sia lei a maneggiare il mestolo, e porta lei i calzon come una

nel Bignami la *u* toscana è rappresentata di norma con *ou*; questo non avviene nell’articolo indeterminativo singolare, dove è rappresentata con *u*: anomalia che rispettiamo.

⁵⁰ «dla testa plà», letteralmente ‘dalla testa pelata’. L’Annovazzi, s. v. *tèsta*, presenta «L’è nasü cun la tèsta plà. È nato con la testa pelata; dicesi di chi è sfortunato» (Aristide Annovazzi, *Nuovo vocabolario pavese-italiano*, Pavia, Succ. Bizzoni, 1934). L’espressione è registrata anche da Ettore Galli, *Detti e spiriti della parlata pavese*, Pavia, Associazione Alunni del Collegio Ghislieri, 1963, p. 116.

signora; non abbiamo figli né cagnolini da condurre a spasso, ma siamo perseguitati da cento disgrazie')

Nei vv. 7-9 risuonano le risposte date dal Bongee all'ispettore nelle prime *Desgrazzi* (vv. 49-55), ma il mestiere di Giovane è quello del Marchionn; dalle *Olter desgrazzi* apprendiamo che la moglie del Bongee lavora come un drago («l'ha miss giò el coo davvero, e la dragonna», v. 44) e così fa anche quella di Giovane, che peraltro è prosperosa e prestante come la Tetton (si vedano in particolare i vv. 241-252 del *Lament*). È lei che comanda in casa: ha in mano il mestolo, come il Porta dice di Giulio Cesare nella traduzione del canto I dell'*Inferno*: «Giuli ai mee di el s'è francaa in man el cazzuu» (v. 93). L'espressione del v. 17 (che il Cherubini, s.v. *fioeu*, così spiega: «No avè nè fioeu nè cagnoeu. Esser solo, libero, sciolto, senza impegni») è tuttora viva sia in milanese che in pavese; quanto all'aggiunta del secondo emistichio, il Bignami allude forse a uno dei compiti del cappellano della marchesa Travasa («menà a spass la cagnetta», v. 101).⁵¹ Se il Bongee dice che «ogni bott borli dent in quej pastizz» (v. 28 delle seconde *Desgrazzi*), Giovane dichiara che «d'ogni tratt gh'è rattèl, litt, vessazion / coi vsei» (vv. 21-22, 'a ogni tratto ci sono questioni, liti, vessazioni coi vicini') e che «squas tutt l'ann g'ho innanz e indré 'l dottour» (v. 24, 'quasi tutto l'anno ho un andirivieni del dottore'): s'intende per lui, come conferma l'incidente in cui incorrerà.

Quanto gli è capitato ora è così stravagante, che ha piacere a raccontarlo. Il carnevale era passato quasi del tutto, senza che facessero nulla: a lui non importava, perché cederebbe cento festini per un boccale (anche il Bongee, rientrando dal teatro, agognava «ona bona scorada de boccaa», v. 198); ma Orslena ('Orsolina'), la moglie, andrebbe a dormire senza cena «pr un valz, pr una ciccona o una monfrena» (v. 36, 'per un valzer, per una ciaccona o una monferrina'). E infatti la domenica grassa, a pranzo, gli propone di andare a un veglione in maschera, che durerà tutta la notte, «pr una mariassa» (v. 40, 'al costo di una lira'): si vestiranno rispettivamente «da fittaulotta» e «da fattour» (v. 47, 'da moglie di fittabile', 'da fattore');⁵²

⁵¹ Citiamo *La nomina del cappellan* da Carlo Porta, *Poesie scelte in dialetto milanese [...] con altre poesie di Larghi, Balestrieri, Bossi, Zanoja e Bertani*, Milano, Giovanni Silvestri, 1833, pp. 10-20. È la n. 90 in Porta, *Poesie*.

⁵² Il fittabile è il conduttore di fondi rurali. Nel *Giarlaett*, a proposito del carnevale, è nominata la maschera «da fittaulotta» (p. 32).

ma soprattutto lui deve lasciar perdere la gelosia («soura al tutt a mond la gelosia», v. 53). Giovaneì è d'accordo, anche perché non era mai stato a un veglione; prima di fare gli acquisti necessari, va all'osteria «a piàn un boccaletto dla ciavetta» (v. 62, 'a prenderne un boccaletto della chiavetta'), ben diverso dal vino del Borgo Ticino, che si beve nei giorni di lavoro: il *vino della chiavetta* è nominato anche dal Porta nel *Brindes* per il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa d'Austria («ona caraffa [...] della ciavetta», 14, 26-27); era quello più prelibato, chiamato così, come spiega il Cherubini, perché «solito tenersi in botte chiavata».

Giovaneì e Orslena si abbigliano dunque per andare al veglione in teatro («s' vistissam d'incant», v. 69), «peu vers i neuw senza fass vœd di vsei / sghioum da bass al scur planei planei» (vv. 71-72, 'poi verso le nove, senza farci vedere dai vicini, scivoliamo dabbasso al buio piano piano'): adottano cioè la stessa precauzione che il Bongee e la moglie avranno nel rientrare a casa dopo aver visto il *Prometeo* («Pian pian dervi el portell, pian pian voo su / di scal, che no s'accorgen i vesin», vv. 225-226). Il loro stato d'animo («Allegar comè un pæss in t'un moment / rivam al Tejatar, e paghi i bolletton», vv. 73-74, 'Allegrì come un pesce in un momento arriviamo al teatro e pago i biglietti') è come quello della coppia portiana («e content tutt e duu come duu rè / s'inviem a la Scara ben d'incant», vv. 52-53). Entrando in platea, Giovaneì resta stordito per la gente, le luci, il frastuono, gli oltre quaranta suonatori, ma la moglie gli dà una scrollata, e via in giro, come fossero al corso; lei si mette a chiacchierare, e «pr la pseula / l'er mei che un'arcatona, o polareula» (vv. 89-90, 'quanto a lingua, era meglio di una rivendugliola o di una venditrice di polli'): ha insomma la stessa parlantina della Barborin nel loggione della Scala (*Olter disgrazzi*, vv. 109-120). E tutti corrono senza scrupoli a corteggiarla, offrendole servigi e facendo ipotesi sulla sua identità: allo stesso modo, quando la Tetton entra nella sala del Battista, tutti le si fanno sotto con qualche motivo (*Lament*, vv. 259-262).

Per il Bongee gli spassi nel loggione finiscono quanto prima («Sè, tutta sira on corno, che per mì / fornissen tucc i spass, tucc a ona sort», vv. 121-122); e così è per Giovaneì: «ma præst 'l diavoul zopp, o 'l me pianætt / g'han miss second 'l solit i cornei, / e in tossach m'han voltà 'l divertiment» (vv. 105-107, 'ma presto il diavolo zoppo o il mio pianeta vi hanno messo, secondo il solito, le corna, e mi hanno voltato il diverti-

mento in veleno'). Quando nella rappresentazione del *Prometeo* si è «sul pu bon del ball», Barborin si mette a gridare («la trà su on sguagn») per il pizzicotto che un dispettoso le ha rifilato «propì a cuu biott», e subito il Bongee si volta, guardando in faccia un pompiere e un lampionaio, e dicendo: «Per cristo, vorev anch cognoss / quell asen porch che fa sta sort de coss!» (vv. 130-144). Anche Giovanei e Orsolina se la stavano spassando «in t'æl pu bell»:

quand tutt a un tratt – oh diou la me pell;
la vousa cl'altra, e squasi la caragna;
sa gh'ett, s't'han fatt, gh'ett mal – odess, odess,
l'è un pzigon feura 'd sit, senza rifless .

Ch'ienn sti baloss (mei vous) – sta quiet, prudenza;
che prudenza, che quiet, s'ja catti mei
gh'insagnarò 'l trattà, la riverenza –
ma un siour in quæla – calmat Giovanei,
fatt no conouss, sta no a scaldat la pissa,
ti moucla Orslena, e fagh no cræss la stissa.

Che Giovanei, che Orslena, forsi an lu
sa diletta soutt mæn da sti bèi coss?
Ma le dandæm un scorlon, la salta su –
ma tàs, o zavajon, ma l'è 'l sur coss;
e traccata sla tira al brazz a le
disend girouma fort feura di pe.

(vv. 111-126)

(‘quando tutt’a un tratto: “Oh dio, la mia pelle!”, grida lei, e quasi piange. “Che cosa hai, cosa ti hanno fatto? hai male?”. “Ma no, ma no, è un pizzicotto fuori di luogo, senza conseguenze”. “Chi sono questi bricconi?”, io grido. “Sta quieto, prudenza!”. “Che prudenza, che quieto! se li colgo io, insegnerò loro il comportamento, il rispetto”. Ma a quel punto un signore: “Calmati, Giovannino, non farti riconoscere, non arrabbiarti; tu, Orsolina, smettila, non fargli crescere la stizza”. “Che Giovannino, che Orsolina, forse anche lei si diverte di nascosto con queste belle cose?” Ma lei, dandomi uno scrollone, salta su: “Ma taci, pasticcione, ma è il signor

tale”; e tracchete! se lo prende sottobraccio dicendo: “Muoviamoci, via fuori dai piedi!”⁵³

Come si vede, Orsolina reagisce bene; non solo, ma si scatena in un valzer con quel tale, suscitando l’ammirazione di tutti per la sua bravura. Giovane, presa da parte, le chiede chi è quello sfacciato: lei ridendo gli replica che è il signor Giorgio, il suo miglior cliente, che le dà tanto lavoro, paga puntualmente le fatture e chissà quante volte lui l’ha visto per casa. Prega il marito di non farle fare più figure, essendo poi lui «un tripè» (v. 173, ‘un impacciato’), che in quel luogo non saprebbe muovere un piede. Punto sul vivo, Giovane vorrebbe andare a chiedere di suonare una monferrina o una ciaccona, per far vedere che cosa sa fare; ma in quel momento cominciano a suonare un galoppo e un giovanotto gli sottrae di colpo l’Orsolina. Stufo di fare «l baston vistì» (v. 193, ‘il bastone vestito’), finito quel ballo, impone risolutamente alla moglie di ballare soltanto con lui.⁵⁴ Lei è perplessa, gli dice: «Ma e la testa?» (pensando probabilmente ai problemi di salute del marito); ma Giovane non ha dubbi: «senta, senta ch’intonæn un galopp, / andouma allegar a fa ta tip ta topp» (vv. 203-204, ‘senti, senti che intonano un galoppo, andiamo allegri a fare *ta tip ta topp*»). Appena fatti due giri in quella grande ruota, diventa sudato, non ci vede più, gli gira la testa; a metà del terzo «m’è mancà i pe / son borlatà pr terra e mei e le» (vv. 215-216, ‘mi sono mancati i piedi, sono ruzzolato per terra, io con lei’). A questo proposito si può richiamare l’episodio del *Lament*, quando al ballo in maschera nel teatro della Cannobiana il Marchionn, credendo di riconoscere in un gruppo di gente la Tetton «col camarada», segue infuriato i due e, vedendo che si abbracciano, li prende a botte finché finiscono «tucc trii col cuu per terra» (v. 692); accorrono i gendarmi, che li portano «in camarin», con tutto quel che segue.

⁵³ L’espressione «scaldat la pissa» (v. 119, letteralmente ‘scaldarti l’orina’) ricorre in Porta, in un passo precedente delle stesse seconde *Desgrazzi*: «chi se scolda la pissa» (v. 61, ‘chi si spazientisce’). Dove si ha pure l’esortazione «Allon, fòrt» (v. 72); ma per il nesso col complemento di luogo va richiamato il *Brindes* per l’entrata di Francesco I (in *Poesie* 1817, pp. 161-172; in *Poesie* è il n. 58): «fòrt ... s’intend, stassen foeura di pee», v. 239. La voce *fort* è tedesca.

⁵⁴ Nel Porta Marchionn racconta che la Tetton, nel periodo che precedette immediatamente il matrimonio, per fingere di essere una «brava tosa», ballava solo con lui («la ballava con mi», v. 774).

Da questo episodio portano il Bignami trae qualche suggerimento: al rimbombo della caduta dei due, il ballo si ferma e tutti soccorrono con premura Orslena, mentre un gendarme prende Giovaneì e con le buone lo conduce «al camarei», forse con l'intento di farlo accompagnar via;⁵⁵ ma è subito riconosciuto e viene pregato di non ballare più. Nel camerino si precipita anche quel signor Giorgio ad offrire garanzia: «Faccio me sicurtà pr stou sgraziato / l'è galantom»; il suo italiano è come quello degli ispettori che nelle due *Desgrazzi* interrogano il Bongee; e Giovaneì, stizzito, fa il verso al suo improvvisato protettore: «Oh sigurtà dæl giaz, / senza lu son già sciolto e liberato» (vv. 241-243, 'Oh sicurtà del ghiaccio, senza lei etc.'). Chiede della moglie e apprende che il signor Giorgio l'ha affidata al braccio di un amico che lo aspetta in strada. Giovaneì la trova, che raccontava mortificata i suoi dispiaceri a un brutto ceffo, che si allontana; Giorgio accompagna i due fin sulla porta di casa.

Rimasti soli, «comencia Orslena a dì æl patèr di ratt» (v. 266, 'comincia a brontolare')⁵⁶ e a insolentire Giovaneì, che preferisce lasciar perdere come se parlasse un matto; la conduce ai piedi della scala, pregandola di fermarsi lì, mentre lui va avanti ad accendere il lume:

a du a du fo i basè che squas ma sguàr
 pu svelt d'un paradour e d'un pompier,
 ma in tla voltada ciappi su un scappuzz,
 e giou da tomborlon comè un marluzz.

A stou græn colp sa mætta le a sgarì,
 a ciamà ajut, e strepità comè;
 mei tutt darnà la preghi æd tasè lì,
 ma giust l'er propi un digh – vousa pussè;
 tant che in t'un bouff tutt la vsinanza intrega
 m'è saltà attoran comè i pæss in frega.

⁵⁵ Il gendarme è così indicato «Veui gross intant in lum ma ciappa mei» (v. 229, 'Intanto uno grosso in lucerna prende me'); la *lum* è il cappello militare a due punte, la cui figura ricorda quella di una lucerna. Il che vale anche per il cappello a tre punte dei preti, come «la lum» di Fraa Conduitt (v. 32, Porta, *Poesie* 1817, p. 33).

⁵⁶ Letteralmente 'a dire il paternostro dei topi'. L'espressione vale quella italiana «*Cantare, recitare il paternostro della bertuccia, della scimmia*»: borbottare fra i denti bestemmiando e maledendo» (GDLI, s. v. *paternòstro*).

Tecla, Teresa , Barnarda, Luisa,
coi so mari, coi fieu, cæn-e bariæn;
chi con la lum, chi al scur, mezz in camisa,
fand subit un marcà, un bordell da cæn

(vv. 273-286)

(‘faccio i gradini a due a due, che quasi mi spacco, più svelto di un addobbatore e di un pompiere, ma nella curva inciampo e giù a ruzzoloni come un merluzzo. A questo gran colpo lei si mette a strillare, a chiamare aiuto, a fare un grande strepito; io, tutto dolorante alle reni, la prego di chetarsi, ma era giusto proprio un dirle: “Grida di più”; tanto che in un attimo tutti i vicini al completo mi sono saltati attorno come pesci in fregola. Tecla, Teresa, Barnarda, Luisa, coi loro mariti, coi figli, gente d’ogni sorta; chi col lume, chi al buio, mezzo svestiti, facendo subito un mercato, una cagnara’)

Giovanei sale dunque le scale a gran velocità, come Marchionn le ha scese, a rischio di spiacciarsi le cervella, dopo che ha sorpreso la Tetton e la madre in mezzo a tre soldati («E giò a ses, sett, a vott basij per voeulta / segond vegneven, per quij scar infamm, / a ris’c de spettasciamm / i scinivij in d’ona girivoeulta», vv. 385-388); e anche Marchionn è caduto («e ponf in terra», v. 396). Ma nella caduta di Giovanei ricorre la locuzione avverbiale usata da Porta quando il Bongee aggredisce il lampionaio e tutti e due stramazzano a terra: «e giò anca nun coi ong in di cavij / a tomborlon per straa comè vassij» (vv. 303-304); il Bongee resta sotto e allora si mette a gridare («a sgarì», in rima come nel Bignami), «per vedè de juttamm col fà corr gent» (vv. 314-315). I due modelli portiani a questo punto si incrociano di nuovo: Marchionn viene picchiato al buio nel cortile di casa dai due figuri, che calano i colpi tenendo dietro ai suoi gridi («sgarr»), finché «infin compar on lum, / i lobbi se impienissen de sabett» (vv. 931-934). Come quelle che nel Porta riempiono le ringhiere, anche le vicine di casa di Giovanei e Orslena sono delle pettegole, a cui il Bignami dà però un nome; a queste non par vero di rinfacciare l’uscita notturna («Oh bravo Giovanei, // brava sura Orslena la modesta, / quæi bon cristiæn ch’ass meuva mai feu ’d ca, / o sta volta l’è no stat tant allesta / da scond i so mascogn», vv. 288-292, ‘Oh bravo Giovannino, brava signora Orsolina la modesta, quei buoni cristiani che non si muovono mai fuori di casa; questa volta non è stata tanto svelta a nascondere i suoi sotterfugi’), e di accusarli di

ubriachezza. Prudente e paziente, Giovane riesce ad alzarsi e a trascinarsi in casa, e ringrazia Bernardina, che l'ha seguito con il lume per aiutare a metterlo a letto. Si può concludere che il Bignami in *Giovane a faston* offre un componimento originale, ambientato ai suoi tempi e non arretrato cronologicamente all'età napoleonica, come avviene per le due *Desgrazzi de Giovannin Bongee*; nello stesso tempo vuole richiamare esplicitamente sia queste sia il *Lament del Marchionn di gamb avert*, traendone prestiti e amalgamandoli nella creazione di un personaggio nuovo.

Riferimenti bibliografici

Accademia di poesia che si farà nella Chiesa di Canevanova di Pavia dagli studenti del Ginnasio Comunale alla presenza delle Autorità costituite in occasione della pubblica distribuzione de' premi il giorno 17 agosto 1813, Pavia, G. Giovanni Capelli, [1813].

Defendente Sacchi filosofo, critico, narratore, presentazione di Emilio Gabba e Dante Zanetti, Milano, Cisalpino, 1992.

Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, 1961-2002.

Il vecchio Giarlett del 1765. Nuovo almanacco per l'anno bisestile 1836, Pavia, Luigi Landoni, [1835], (riproduzione dell'edizione del *Tacquei ardicol, critich e moral del sur Giarlett*, Pavia, Marcantonio Porro, 1764).

La bagna al nas a queai dla Buratera. Poesie e prose pavesi dell'Accademia dla Basleatta (secolo XVIII), a cura di Felice Milani, Pavia, Edizioni Antares, 1996.

LSI Lessico dialettale della Svizzera italiana [2004], Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, ristampa 2013.

Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll., vol. III.

Storia di Milano, Milano-Roma, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano-Istituto della Enciclopedia Italiana, 1953-1996, 20 voll., vol. XIII, *L'età napoleonica (1796-1814)*.

Versi in morte del celebre poeta Domenico Balestrieri, Milano, Monistero di s. Ambrogio Maggiore, 1780.

Versi per la laurea in ambe le leggi del signor Defendente Sacchi pavese, Pavia, Giovanni G. Capelli, 1817.

- Versi per le nozze faustissime del signor dottore Defendente Sacchi colla signora Erminia Rossi*, Pavia, Fusi e C., 1829.
- Aristide Annovazzi, *Nuovo vocabolario pavese-italiano*, Pavia, Succ. Bizzoni, 1934.
- Aristide Annovazzi, Fausto Biancoli, *Pavia e la sua provincia, storia tradizioni leggende e curiosità*, Pavia, Abele Boerchio editore, 1952.
- Domenico Balestrieri, *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*, a cura di Felice Milani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2018.
- Matteo Basora, La morte di Ugolino. *Travestimento in pavese di Giuseppe Bignami*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», a. CXVI, 2016, pp. 31-49.
- Nino Bazzetta De Vemenia, *Dizionario del gergo milanese e lombardo con una raccolta di nomignoli compilata dal 1901 al 1939*, Milano, Arti grafiche Attilio Milesi & figli, [1940].
- Giuseppe Bignami, *Poesie pavesi (1832-1842)*, antologia a cura di Felice Milani, Pavia, EMI, 1993.
- Saggio di poesie pavesi. Almanacco per l'anno bisestile 1836. N. I*, Pavia, Libreria della Minerva di Luigi Landoni, [1835].
- Camillo Capsoni, *Saggio d'uno studio sul dialetto pavese*, Pavia, Giuseppe Marelli, 1881.
- Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1839-1856, voll. 5.
- Giacomo Franchi, *"Pavia che fu"*, Pavia, Stamperia Universitaria Pavese, 1938.
- Ettore Galli, *Detti e spiriti della parlata pavese*, Pavia, Associazione Alunni del Collegio Ghislieri, 1963.
- Dizionario pavese-italiano*, Pavia, Associazione Alunni del Collegio Ghislieri, 1965.
- Tommaso Grossi, *Le poesie milanesi*, a cura di Aurelio Sargenti, Milano, Libri Scheiwiller, 1988.
- Carlo Maria Maggi, *Il teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964.
- Rodolfo Manfredi, *Dizionario pavese-italiano*, Pavia, Succ. Bizzoni, 1874.
- Alessandro Maragliano, *Dizionario dialettale vogherese*, Revisione e integrazione a cura di V. G. Bono, Bologna, Pàtron, 1976.

- Felice Milani, *La letteratura dialettale da Giuseppe Bignami ai nostri giorni, in Parlà 'd Varlèca. Lingua e dialetto dal Trecento al Novecento*, a cura di Felice Milani e Angelo Stella, Pavia, Logos International 1985.
- Siro Carati traduttore del Lauro di Parini, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», a. CXVI, 2016.
- Un canone per il "parlà 'd Varlèca": dal carteggio Bignami-Cherubini al Novecento di Angelini e Ferrari*, in Francesco Cherubini. *Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana*. Atti dei convegni 2014-2016, a cura di Silvia Morgana e Mario Piotti, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 589-602.
- Felice Milani, Angelo Stella, *Un almanacco pavese per l'anno 1765: il Tacquei ardicol, critich e moral dael sur Giarlaett*, «Letteratura e dialetti», 12, 2019, pp. 103-118.
- Carlo Porta, *Le poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1956, 3 voll.
- Poesie*, Milano, Giovanni Pirotta, 1817 (Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, vol. XII).
- Poesie*, a cura di Dante Isella, nuova edizione rivista e accresciuta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000.
- Poesie scelte in dialetto milanese [...] con altre poesie di Larghi, Balestrieri, Bossi, Zanoja e Bertani*, Milano, Giovanni Silvestri, 1833.
- Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese [...] coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, Italia 1826.
- Carl'Antonio Tanzi, *Rime milanesi*, a cura di Renato Martinoni, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2016.
- Augusto Vivanti, *Pavia col lanternino*, Pavia, Boerchio editori, 1970-1980, 3 voll., vol. II.